

NOTAS

1. En el extremo, el significado conceptual parece estar ausente, como en la primera persona del singular, "yo"; en cambio la distinción entre "vos"/"usted" implica cierta distinción conceptual.
2. Esta afirmación necesita una argumentación más detallada que no podemos realizar aquí. Sólo señalaremos que el sujeto productor de la imagen supuesto en el punto de observación nunca es el enunciador del intercambio comunicacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HERNÁNDEZ, J. (1872 [1960]) *Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- RUSSELL, B. (1905) "On Denoting", *Mind* XIV, 479-493. Trad. española "Sobre el denotar" en *Semántica filosófica: problemas y soluciones* de T. Moro Simpson (ed.), 29-48. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- SATUÉ, E. (1988) *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.

ABSTRACT

The theory of verbal enunciation is a possible model to explain the relationship between the reader and the image. However, for this model to work, it is necessary that the image should have "deictic" properties. In this paper, I have analyzed the possibilities of the existence of "visual deixis", and I have tried to conceptualize "visual deixis" as a rhetoric artifact. In this way, the axis necessary to analyze "Image Interpellation" could be clearly defined.

Esteban D. Palací es especialista en Lingüística, de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina. Se desempeña como docente de Comunicación, en la carrera Diseño Gráfico, y de Semiología en la Universidad de Buenos Aires. Publicó "Introducción al análisis del discurso" en *Elementos básicos de Semiología y Análisis del Discurso* de D. Romero (ed.) (Buenos Aires: Ediciones del Riel, 1998) y "Código, imagen y cultura" en *Comunicación para diseñadores* de M. Ledesma y M. López (eds.) (Buenos Aires: Ceadig Ediciones, 2001). E-mail: estebanpalaci@hotmail.com

IMÁGENES VISIVAS

LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA VISUAL

JUAN ÁNGEL MAGARIÑOS DE MORENTIN

1. LA ESPECIFICIDAD DE LO VISUAL

De los diversos problemas que se suscitan cuando se pretende trabajar una semiótica visual como una semiótica particular, o sea, tratando de identificar las reglas y las operaciones específicas según las cuales produce el significado que le es pertinente, en esta oportunidad enfoco el de determinar las posibilidades que tiene un investigador para conocer los procesos cognitivos mediante los cuales un intérprete interpreta una determinada imagen material visual. Fundamentalmente, se tratará de llegar a saber —o intuir con cierto fundamento— qué interpreta un intérprete cuando interpreta lo que le proponemos que interprete.

En el camino hacia la interpretación, una de las primeras operaciones es la de *reconocimiento*. En una semiótica visual, consiste en poner en relación una determinada propuesta perceptual visual —que aquí restrinjo a la posible percepción de una imagen material visual: fotografía, dibujo, pintura, "mancha", símbolo gráfico, etc.— con un determinado *atractor* mnemónico gráfico —o sea, con una imagen visual mental estabilizada y disponible en la memoria—, coincida o no esta puesta en relación con las opciones vigentes en ese sector de esa sociedad, vale decir, al margen de la verdad o falsedad de tal reconocimiento. Que se dé esta puesta en relación es el requisito mínimo indis-

pensable, aunque no suficiente, para que pueda llegar a producirse la interpretación de una específica imagen material visual.

Desde luego, ya anticipo que considero que el único camino de llegada a la mente de ese intérprete lo ofrecen los discursos —o con mayor amplitud: las semiosis sustituyentes— que el mismo intérprete produce.

Una investigación acerca de las características según las cuales un determinado intérprete realiza su específica tarea de reconocimiento de una imagen material visual que está percibiendo, requiere enfrentar e intentar resolver dos problemas: 1) identificar las distintas semiosis que tiene a su disposición un intérprete, en un momento y en una sociedad determinados, para atribuir significado a esa concreta imagen material visual. Como afirmación apodíctica, podría expresar que ninguna semiosis es autosuficiente para producir su interpretación.

Además, se requiere 2) establecer cuál sea el específico *atractor visual* que, posiblemente junto con otros de naturaleza no visual, se pone en relación con la imagen material visual propuesta para la interpretación, lo que de modo general puede enunciarse como el problema de formular y probar una hipótesis acerca de cuál es el concreto proceso de recuperación de la memoria visual que pone en funcionamiento un determinado individuo perteneciente a una determinada comunidad en un determinado momento histórico, para proyectarla sobre la imagen material visual que está percibiendo y así lograr reconocerla. Considero que, desde el enfoque metodológico, si este problema es efectivamente solucionable, deberá poder probarse otra hipótesis metateórica —respecto de la anterior y pertinente a la semiótica general, en cuanto aplicable a todas y a cualquiera de la semiosis disponibles—, consistente en afirmar que el proceso de producción de la significación, en un momento y en el seno de un grupo social determinado, es simétrico del proceso de interpretación de la significación, tal como se produce en ese mismo momento y grupo social (Peirce 1931-1965: CP 4.551; Marty 1990).

O sea que esta hipótesis está implicando, a su vez, que un mismo sistema lógico-mnemónico de conceptos, imágenes y experiencias se pone en funcionamiento *tanto para producir como para interpretar* una determinada semiosis sustituyente.

La mayor dificultad estriba en que ese sistema, tal como está disponible en la mente/cerebro de determinado sujeto, sólo puede conocerse por inferencia a partir del análisis de determinadas semiosis sustituyentes realmente producidas por dicho sujeto. Así, primero habrá que inferir el sistema lógico-mnemónico puesto en funcionamiento para producir, ya que este es el efectivamente describible y verificable y, sólo a partir de esa inferencia, el investigador podrá formular una hipótesis acerca de cómo intervendrá ese mismo

sistema lógico-mnemónico para interpretar otra determinada semiosis sustituyente, producida por otro sujeto.

Un simple ejemplo permitirá hacer evidente que esto es lo que ocurre cuando se realizan determinadas operaciones en un estudio de mercado o de opinión, destinadas a lograr que creativos publicitarios o políticos, por ejemplo, produzcan mensajes que resulten interpretados de modo que los eventuales intérpretes le atribuyan determinada y no otra significación a determinado producto o fenómeno social, la que el publicitario o el político desea que se le atribuya. El estudio de mercado o de opinión busca —entre otros aspectos que aquí no nos interesan— que los eventuales usuarios/consumidores o votantes produzcan, contestando a determinadas entrevistas, respuestas en las que construyan significados y valores, ya que al hacerlo harán evidente el modo como utilizan el lenguaje para construirlos. De esta forma, los publicitarios o los políticos podrán aplicar esa misma técnica para construir los textos de sus propios mensajes: los de los publicitarios o los políticos. Así, podrán inducir a esos usuarios/consumidores o votantes para que acepten que los productos o fenómenos sociales que les están comunicando mediante sus discursos publicitarios o políticos poseen efectivamente los significados y valores que están interesados en que los usuarios/consumidores o votantes acepten que poseen. Lo que convence no consiste tanto en hablar de lo mismo como en decirlo de la misma manera.

Todo esto puede resultar relativamente aceptable tratándose del habla; pero, ¿cómo recuperar el camino hacia las imágenes visuales almacenadas en la memoria del intérprete, dado que la producción de imágenes gráficas es una tarea inusual o, al menos, mucho menos usual que la del habla y aun que la de la escritura?

2. OPERACIONES SEMIÓTICAS UTILIZABLES

La búsqueda de datos que confirmen la presencia de imágenes en la mente/cerebro es compleja, se desarrolla por inferencias sustentadas en indicios —en el pleno sentido semiótico de este término y también en el coloquial de pequeños atisbos que requieren confirmación— y motiva todavía arduos debates científicos (véase Kosslyn 1996).

De una forma casi exclusivamente enumerativa, voy a proponer, a título tentativo y necesariamente incompleto, algunas operaciones concretas, la mayoría ampliamente conocidas, pero que pueden servir para constatar que existe la posibilidad de intentar la recuperación de la memoria visual, al menos de modo fragmentario. El desafío consistirá en lograr organizar estos in-

dicios, cuando se refieren —en esto consiste su importancia— al archivo mnemónico de las imágenes poseídas por una persona o por un grupo de personas, de modo que puedan establecerse las regularidades que justifiquen la inclusión del conjunto de imágenes mentales así recuperadas en un específico y diferencial *mundo semiótico posible*, que así justificaría también la consideración de tal grupo como una comunidad vinculada por el uso relativamente compartido de tales imágenes y de tales relaciones entre imágenes. A mi saber y entender, esto no se ha logrado y hasta sería discutible para algunos, no para mí, que pueda lograrse. Y eso en los casos en que aquellas concretas operaciones demuestren su eficacia en la identificación de atractores, respecto de lo cual habrá que estar muy vigilantes antes de dar tal eficacia por demostrada.

3. PRIMERA OPERACIÓN: LA DESCRIPCIÓN VERBAL DE LAS IMÁGENES VISUALES

La primera operación sugerida consiste en *formular una descripción verbal* que permita recuperar el atractor conservado en la memoria visual de un hablante. Si la pretensión fuera la de recuperar, mediante la descripción verbal, la efectiva calidad visual de una imagen, tal como esta se encuentra almacenada en la memoria del hablante en estudio, me animo a decir que el intento está condenado al fracaso.

A través de las palabras que alguien emite, un oyente puede construir ciertas imágenes mentales, de naturaleza visual, que responden a los atractores visuales que este oyente actualiza cuando interpreta las palabras del hablante. Pero el que construye imágenes a partir de las palabras es el oyente, ya que el hablante lo que hizo fue construir palabras acerca de ciertas imágenes mentales que poseía mientras hablaba o antes de empezar a hablar; pero no existe ninguna posibilidad de establecer la proximidad o distancia que tienen las imágenes construidas por el oyente con las imágenes que tenía en su mente el hablante, cuando hablaba acerca de ellas. Se puede saber cómo las nombra, pero eso no les atribuye una forma específica, sino que las remite a un estereotipo conceptual. La imagen individual de la que habla el hablante —pero a la que no muestra— es un interpretante, social, histórica y laboriosamente organizado, y, en su transitorio estado presente, absolutamente individual y específico. La tarea de lograr que un sujeto al que se estudia muestre la imagen mental que posee está, mientras se limite a describirla verbalmente, todavía por realizar.

Cuando a alguien se le pregunta, por ejemplo: “¿Qué es para usted un museo?”, la respuesta nos proporciona, mediante la selectiva actualización —o

las réplicas— de los signos y de las relaciones posibles del sistema de la lengua, los componentes conceptuales mediante los que se individualiza y materializa, hasta cierto punto, aquello abstracto y conceptual de lo que el hablante habla cuando habla de “un museo”. Nos proporciona, también, los nombres de los otros conceptos que asocia al nombre del concepto de “museo” y con los que define al “museo” y la sintaxis que usa para asociarlos. Sus palabras efectivamente dichas, tanto en cuanto texto —sólo sintaxis— como en cuanto discurso —añadida la semántica—, son fundamentales para conocer el proceso cognitivo utilizado para la construcción del concepto de “museo” por ese hablante y, por tanto, para inferir el sistema lógico-simbólico que tenía, en su mente/cerebro, realmente a su disposición. También lo son, para establecer la proximidad o la distancia que tenía su modo de construir el concepto de “museo” con el modo que tenían a su disposición, para construirlo, otros integrantes de su entorno social; cada uno de esos núcleos de proximidad constituye lo que puede denominarse un *mundo semiótico posible* del concepto “museo” y los diversos mundos semióticos posibles así identificados por el investigador-analista constituyen el conjunto de los sistemas conceptuales disponibles en esa sociedad, para definir el concepto de “museo”.

Pero si a alguien se le propone: “Imagine un molino de viento. Ahora, descríbalos”, su descripción va a generar en la mente/cerebro del oyente aquellas imágenes de las que ese oyente disponga o aquellas que pueda construir con las propiedades categóricas o los rasgos de identidad individual que haya ido almacenando social, histórica y laboriosamente, acerca de los molinos de viento; y esta será su —del oyente— interpretación visual de las palabras del hablante. Pero esto no proporciona una vía de acceso a las imágenes efectivamente existentes en la mente/cerebro del hablante, ni asegura en modo alguno que tales imágenes del oyente coincidan con las que poseía el hablante o con las que podía construir con las propiedades categóricas o los rasgos de identidad individual que haya ido almacenando social, histórica y laboriosamente dicho hablante y de las que daba cuenta traduciéndolas en palabras cuando describía el molino de viento que había imaginado; y esta será su —del hablante— interpretación verbal de sus propias imágenes mentales. El discurso verbal se instala como mediador entre el que lo oye e interpreta y las imágenes efectivamente poseídas por el que habla, de las que al hablar proporciona una interpretación —la del propio hablante y dueño de las imágenes mentales— pero de las que no actualiza una presencia.

Hasta aquí, el fracaso de esta primera operación: no podemos acceder a las imágenes visuales mentales de alguien mediante la descripción verbal que ese alguien nos haga de ellas.

4. SEGUNDA OPERACIÓN: DIBUJAR LAS IMÁGENES DE LAS QUE SE HABLA

La segunda de las operaciones exploratorias de las imágenes mentales poseídas por determinada persona consiste en solicitarle que dibuje la imagen en la que está interesado el investigador; por ejemplo, estableciendo como consigna de la tarea a realizar: "Imagine un molino de viento. Ahora, dibújelo".

Así como la descripción verbal es la operación específica y apropiada para recuperar los conceptos simbólicos que determinado sujeto en estudio posee en su mente/cerebro y el proceso mediante el cual los construye, dibujar es la operación específica y apropiada para recuperar las imágenes visuales que determinado sujeto en estudio posee en su mente/cerebro y el proceso mediante el cual las construye.

El pedido de que dibuje determinada imagen es una forma sintética de expresar la necesidad que tiene el investigador de que la persona, cuyos atractores visuales se están estudiando, los represente gráficamente, en alguna de las instancias de toda la gama que va desde el dibujo lineal propiamente dicho, hasta la pintura o, incluso, hasta la escultura. Conviene tener en cuenta, no obstante, que, en la práctica, la situación más habitual consistirá en facilitarle una hoja de papel y un lápiz y pedirle, como en nuestro ejemplo, que dibuje un molino de viento, si se trata de investigar las imágenes que de los molinos de viento tenga en su cabeza.

Si la persona acepta la consigna y dibuja la imagen solicitada, esa configuración, resultante de su tarea de dibujante, es un dato fundamental para establecer qué imagina cuando se le pide que imagine un molino de viento o cómo aceptará o qué deberá modificar de su atractor visual, tal como lo tenía previamente almacenado, para interpretar como molino de viento una imagen que se le propone a su percepción. O sea, a partir de la imagen o imágenes producidas será posible, para el investigador, inferir el sistema de representación gráfica que utiliza en la construcción mental de su *imagería* —o conjunto de imágenes que posee o puede llegar a producir mentalmente—, para contrastar dicha imagería con las percepciones que se le proponen voluntaria u ocasionalmente y así poder inferir la interpretación que atribuirá a estas últimas.

"Yo no sé dibujar" es la respuesta que amenaza con acabar con la tarea propuesta, pese a considerarla como la específica y apropiada para recuperar la calidad visual de determinadas imágenes. La posibilidad de tal respuesta es una lamentable consecuencia de la instancia cultural en la que vivimos, en la que se supone que "para saber dibujar hay que haber nacido con esa capacidad". Por supuesto, no todo el que escribe es Borges, pero no se supone que para saber escribir haya que haber nacido con alguna particular capacidad.

Quizá pueda decirse que para ser un artista plástico o un escritor se requiera algo innato; aunque más bien creo que se requiere trabajo y oportunidad social y que todo lo que de innato se requiere consista en que le guste a uno ese trabajo. Pero todos podemos escribir si nos enseñan a hacerlo y sólo algunos serán escritores; todos podemos dibujar si nos enseñan a hacerlo y sólo algunos serán artistas plásticos (y algo semejante ocurre con saber entonar y el oído musical). O sea, el camino hacia la recuperación de la memoria visual individual mediante el dibujo es una aptitud que todos compartimos, aunque es cierto que no podremos —o nos avergonzará— utilizarla si no nos han enseñado a hacerlo. Que se enseñe, en los niveles elementales de instrucción, a dibujar es tan importante como que se enseñe a escribir. Sólo cuando se está ante una imagen —y la comunicación mediante imágenes gráficas, o sea, mediante los videos, tiene, actualmente y en gran cantidad de ámbitos, una vigencia mucho más expandida que la comunicación mediante imágenes simbólicas, es decir, mediante la escritura— adquiere sentido la expresión, trivial y absurda por otra parte, "una imagen vale más que mil palabras". Es que no hay una ni mil palabras que puedan sustituir lo que se puede interpretar a partir de la percepción de una imagen; ni hay tampoco una ni mil imágenes que puedan sustituir lo que se puede interpretar a partir de una frase o de un enunciado. En uno y otro caso se trata de otra clase de interpretación y, consiguientemente, de significado, que, no obstante, podrán concurrir.

5. TERCERA OPERACIÓN: IDENTIFICAR EL ATRACTOR A PARTIR DE MARCAS

Como el término "marca", tal como lo uso en este y otros escritos (Magariños de Morentin 1999: 435) tiene un fuerte componente técnico creo conveniente aclarar que entiendo por tal la mayor extensión de un gráfico que todavía no es reconocible ya que no suscita la actualización de ningún atractor, o bien (según el Grupo μ 1992: 151) aquellas que se definen por su falta de correspondencia con un tipo.

Lamentablemente, no tengo espacio para mostrar gráficos. Pero puede comprenderse la idea: cuando comienzo a trazar un dibujo de algo, qué es este algo no surge inmediatamente en la imaginación de un eventual intérprete. Es más, suele ocurrir que la primera configuración que construye ese intérprete, agregándole imaginariamente rasgos que todavía no he trazado en mi dibujo, y de la que me entero porque la identifica nombrándola —"una raja de sandía" o "un barco" o "una boca" o "una copa", etc.— no sea la que yo me proponía trazar; o bien, puedo hacer trampa y cambiar el dibujo final, si-

guiendo otra configuración distinta de la que él nombró, si esto era posible a partir de los trazos de los que todavía disponía.

Establezcamos los papeles que se desempeñan en esta situación semiótica. Yo voy elaborando, progresivamente, un dibujo que se corresponde con la disponibilidad de imágenes visuales que tengo en mi memoria. La imagen final que está en mi memoria —o aquellas que he ido sustituyendo sucesivamente, pues eran construibles a partir de lo parcial y efectivamente dibujado— es lo que he denominado “atractor”. Lo parcial y efectivamente dibujado, que todavía no concluye necesariamente en un atractor, es lo que he denominado “marca”.

Obsérvese que, cuando hago el juego de cambiar el destino final de la representación construida por mi dibujo, lo que hago es demostrar que el pretendido atractor, que se anticipa a nombrar en un momento dado el intérprete, puede ser una mera marca, respecto de otro atractor. Por supuesto, como productor de mi dibujo, yo estoy actualizando imágenes mentales de mi memoria visual. Pero no es mi imaginaria mental la que está siendo objeto de estudio en esta situación, sino la del eventual intérprete.

Entonces, al darle la consigna de que, en cuanto pueda identificar una imagen específica en el dibujo que voy trazando, lo diga, estoy provocando una exteriorización de su tarea de intérprete que permite identificar algunas de las imágenes mentales de las que él dispone en su memoria visual, lo que constituye el objetivo de esta operación.

De algún modo, lo instituyo en productor de la misma imagen que yo voy trazando, sólo que yo sé cuál es esa imagen y él lo descubre. Es semejante a cuando uno garabatea con un bolígrafo sobre el papel y, de pronto, reconoce una imagen visual que no tenía intención de producir, pero cuyos rasgos identificatorios se le hacen evidentes en lo garabateado. El intérprete, en la situación que vengo comentando, es un productor sustituto que asume como suya mi tarea de dibujante. Por eso Peirce (CP 4.551) afirma la existencia de dos cuasi mentes, simultáneamente, productora e interpretante, en toda situación de comunicación.

6. CUARTA OPERACIÓN: IDENTIFICAR EL ATRACTOR

A PARTIR DE IMÁGENES MATERIALES VISUALES NO FIGURATIVAS

Esta operación consiste en proponer al sujeto testigo que identifique —a un eventual molino de viento o a cualquier otra imagen en estudio— como atractor a partir de “manchas” o sea, ya, por ejemplo, en láminas del Rorschach, ya en otros “cuasisignos icónicos” de la plástica, en cuanto *imágenes*

materiales visuales no figurativas e, incluso, mediante el plácido entretenimiento de descubrir figuras en el entresijo de las nubes que pasan.

Prescindo aquí, muy respetuosamente, del valor psicológico que pueda tener la opción por una u otra representación construida por el intérprete sobre la base de las formas arbitrarias, simétricas y cromáticas o no, que constituyen el soporte visual del conocido “Test de Rorschach” (Klopfer y Davidson 1966). Su valor semiótico consiste en recuperar la actividad mental identificatoria llevada a cabo por el intérprete, tal como se evidencia al delimitar determinadas zonas de las correspondientes láminas y marcarlas como configuradoras de la imagen cuya presencia afirma. Dado que la propuesta visual de las láminas de Rorschach no es unívoca, o sea, cada una de ellas no propone una única representación figurativa, la identificación de esos límites y, eventualmente, la de algunos elementos del interior de la figura delimitada, constituyen una tarea individual del sujeto testigo quien, al exteriorizar, señalándolos sobre la lámina, los aspectos que la constituyen, permite al investigador recuperar la forma de la imagen mental que el intérprete está actualizando, de entre otras muchas posibles —cuya posibilidad ha sido demostrada por las opciones de otros testigos— a las que no actualiza por no estar contenidas en su memoria visual o por no tenerlas disponibles.

El mismo tipo de inferencia puede alcanzarse partiendo de pinturas abstractas y/o no figurativas. La tarea consiste, al igual que en el supuesto anterior, en pedirle al sujeto testigo que reconozca, señalando o remarcando, sobre la mancha, los bordes de determinada figura y, si se diera, algún rasgo interior identificatorio. Así como la psicología ha producido la secuencia de las láminas de Rorschach para reinterpretar la interpretación producida por el intérprete, en el caso de los cuasisignos icónicos interviene la filosofía con el objetivo de inferir la existencia de experiencias subjetivas intransferibles, a través de sus rastros en la experiencia estética, elaborando el tema de los “qualia” —de Peirce (CP 6.222-6.237) a Dennett (1995)— o bien desde la perspectiva de los “lenguajes privados” de Wittgenstein (1958: 243ss.), aspectos ambos que me he permitido sintetizar exploratoriamente, desde la semiótica, como las “semiosis privadas” (Magariños de Morentin 2000, 2001).

Lo que, en definitiva y en este caso, propongo como eficaz para la recuperación de la memoria visual es la operación de marcar los límites que identifican una imagen visual figurativa y de señalar algún o algunos rasgos individualizadores de tal imagen, en el interior de propuestas visuales amorfas. Parto, para así afirmarlo, del supuesto de que, para la realización de esta identificación, el intérprete actualiza el correspondiente atractor, disponible en su memoria visual, como lo demuestra el hecho de que sea esa y no otra la figura que “ve” en la mancha plástica. Así, su tarea interior interpretativa se

hace evidente mediante la producción de su tarea externa delimitadora, reiterándose la simetría peirceana de interpretación y producción. Por ello, no es suficiente con que diga que ve “la cabeza de una cabra”; semióticamente es fundamental que señale sus bordes y características, para establecer de qué concreta imagen de cabeza de cabra se trata.

7. CINCO NUEVAS OPERACIONES: IDENTIFICAR EL ATRACTOR A PARTIR DE IMÁGENES DETERIORADAS

Mientras que las dos operaciones inmediatamente anteriores proponían anticipar o configurar una imagen que todavía no existía, en cuanto (véase § 5) no había sido completada ya que sólo se disponía de marcas o (véase § 6) se partía de una percepción amorfa —de lo que se disponía era de una “mancha”—, las cinco primeras operaciones que siguen le proponen al intérprete que actualice un atractor, a partir de diversas situaciones en las cuales la imagen ya está construida en la propuesta perceptual que se le presenta, pero aparece afectada por alguna clase de deterioro. Continúa la idea de hacerlo trabajar para que exteriorice la imagen de la que dispone en la memoria.

La 5ª operación consiste en proponer *una imagen ambigua*: en una única figura podrían estar representados dos o más objetos, debiendo el intérprete señalar los bordes o los rasgos identificatorios o la disposición que corresponden a una y, eventualmente —si los ve—, los que corresponden a la otra imagen. La tarea productiva que implica resaltar un perfil, seleccionando límites posibles, o nombrar partes que cumplirían funciones distintas en una y otra figura, permite que el investigador infiera la preexistencia de la imagen en la mente/cerebro del intérprete.

La 6ª operación propone la reconstrucción e identificación a partir de *una imagen degradada*: con una materia prima absolutamente impertinente, inadecuada e insuficiente, se representa algo cuya posibilidad de identificación se mantiene por la presencia de sus *ejes*, o sea, de sus rasgos direccionales y estructurales mínimos. Es el caso de los animales —jirafas, caballos, avestruces, gatos, etc.— contruidos con limpiapipas (Marr 1982: 299). Su reconocimiento requiere que el intérprete posea en su memoria visual una imagen suficientemente estable, como para continuar identificándola cuando ha sido reducida a su síntesis más elemental.

Una 7ª operación consistirá en mostrar *la ausencia de determinada imagen*, provocada, en un conjunto perceptual complejo, por la eliminación de uno de sus elementos constitutivos, fácilmente deducible por su presencia habitual, en configuraciones semejantes a la que se le muestra al intérprete.

Como presencia actualizada, es lo que suele denominarse una “superficie de oclusión”. Dado que de la imagen eliminada sólo se muestran sus bordes, de modo que aparece como un recorte u orificio con una forma arbitraria, se necesita el manejo virtual, por giro y rotación, de la imagen disponible en la memoria visual, para hacerla corresponder con la carencia efectivamente mostrada.

Se sabe que la interpretación que hacemos de los volúmenes, en función de las sombras que proyectan, sigue un automatismo, en algún modo filogenético —asumiendo la dirección de la iluminación solar—, que supone una iluminación procedente de la altura, o sea, de la parte superior de la imagen (Ernst 1992: 28). Cambiar esta dirección de la iluminación implica reacomodar lo percibido, de modo que se lo reconozca en esa nueva configuración. Tal es la intervención de la 8ª operación, que requiere que el intérprete reconstruya lo percibido “a la luz” de la nueva iluminación, como *imagen modificada por la perturbación de los hábitos perceptuales*. En general, será suficiente con solicitarle que indique cuáles son las partes entrantes y cuáles las salientes, ya que la transformación de concavidades en convexidades es decisiva para el reconocimiento de la imagen que se está percibiendo, o sea, para que se correlacione la imagen que se ve con su simétrica inversa, almacenada en la memoria visual.

Y la última, la 9ª de estas cinco operaciones, consiste en desplegar un conjunto de fragmentos estereotipados de una forma conocida, pero no individualizada, hasta lograr que adquiera una individualización que permita diferenciarla de cualquier otra semejante. Es el caso de la correspondencia entre el *identikit*, producción de imagen por intermedio de otro (IDK 2000) de un objeto ausente o, como es el más habitual uso policial que se hace de esta técnica, de un rostro igualmente ausente, con aquella imagen efectivamente existente en la mente del sujeto testigo, que le permite afirmar el éxito o el fracaso de dicha correspondencia.

8. DÉCIMA OPERACIÓN: IDENTIFICAR EL ATRACTOR A PARTIR DE LOS ESTUDIOS SOBRE LAS AGNOSIAS VISUALES

Es evidente que el estudio de las *agnosias visuales* (Farah 1995) o deterioro de los procesos visuales superiores, necesarios para el reconocimiento de los objetos, nos proporciona importante información acerca de las operaciones semióticas involucradas en la atribución de significación a las imágenes visuales, o sea, en su interpretación.

Por eso, la 10ª de las operaciones semióticas que propongo parte de la

aceptación del supuesto que acabo de mencionar y establece que un camino para inferir la presencia de imágenes en la memoria visual va a consistir en ofrecer a la percepción del sujeto testigo imágenes que estén, en sus caracteres materiales percibibles, afectadas por alguno de tales deterioros, lo que exigirá al eventual intérprete acudir a la imagen, o sea, al atractor, supuestamente intacto, que posee archivado en su memoria visual.

Si el testigo elegido sufriera de algún tipo de agnosia visual no podría recuperar dicho atractor; pero nuestro objetivo no consiste en formular un diagnóstico, por lo que tendríamos que proponerle la tarea a otro sujeto que no padezca de tal dolencia, sin perjuicio de recomendarle al primero que acuda a un neurólogo. Es decir, la imagen material visual que se propone a la percepción del testigo deberá tener la configuración que se supone que adopta la organización de dicha percepción en la mente/cerebro de un paciente afectado por alguna clase de agnosia visual; si el testigo no está enfermo, podrá organizar dicha percepción en una totalidad visualmente significativa, que es la imagen o atractor cuya presencia en su memoria visual estamos tratando de inferir.

De las múltiples clases de agnosia que se conocen, voy a comentar algunas de las más expresivas, en relación con nuestro objetivo específico.

Uno de los problemas básicos, que, en estado de salud, resolvemos sin tomar ni siquiera conciencia de que exista como problema, consiste en *la integración de partes en una totalidad*. Pero esta totalidad puede ser de las partes de una determinada entidad perceptual —los rasgos categoriales identificatorios de un objeto o de una persona— o de las partes de una escena compleja —las características de la ubicación espacial constituida por varias entidades— (Farah 1995: 35-47). La imagen propuesta deberá permitir inferir si el sujeto en estudio puede reconducir la percepción de los fragmentos de la entidad o de la escena, que están representados en la imagen material visual que se le propone, a la totalidad constituida por la imagen visual mental o al atractor de alguna entidad o de alguna escena conservada en su memoria visual y reconocer cuál es esta, coincida o no con la que el investigador quiso producir. Toda persona sana podrá hacerlo, salvo que no haya tenido la experiencia visual necesaria para poder almacenarla en su memoria visual.

La imagen mnemónica no tiene por qué ser estática. El movimiento también se toma en cuenta en el estudio de las agnosias, dando lugar a un tipo de agnosia visual llamada *asociativa* (Farah 1995: 57-80). Ante la imagen de un mecanismo —un molino de viento, un dispositivo para hacer cigarros, la nave Voyager, etc.—, puede preguntársele al testigo: “¿Cómo funciona?”. La respuesta, que, por lo general, integrará lo verbal, lo gráfico y lo gestual, permitirá inferir la secuencia de imágenes en transformación que dicho testigo

almacena en su memoria visual —o en su imaginación, en cuanto reelaboración posible a partir de esa memoria—; salvo que padezca de agnosia visual asociativa, en cuyo caso deberemos actuar como indiqué antes: buscar otro testigo y a este recomendarle un neurólogo.

Este aspecto dinámico de las imágenes contenidas en la memoria visual ha dado lugar, también, a las llamadas “anáforas pragmáticas”, en las que el uso anafórico del pronombre queda sustituido por el uso anafórico del gesto, y que, como consecuencia, también requieren de la preexistencia de determinadas imágenes visuales mentales acerca del movimiento o de la transformación ocurrida, inherente a determinados comportamientos, para poder dar respuesta a, e incluso para comprenderlas, las preguntas características de dicho tipo de anáfora:

Ejemplos de anáforas pragmáticas: a. -“Tu saco está aquí (apuntando) y tus zapatos allá (apuntado)”; -“Se fue por allá (apuntando)”; b. -“¿Puedes hacer eso (apuntando)?”; -“¿Puedes hacer esto (demostrando)?”; c. -“Que eso (apuntando) no vuelva a ocurrir!”; d. -“Coloca así (demostrando) los libros”; e. -“El pez que se me escapó era así (demostrando) de grande”...

[...] la estructura conceptual debe contener constituyentes cuyas características fundamentales son: [cosa], [lugar], [dirección], [acción], [acontecimiento], [modo], [cantidad]. (Jackendoff 1983: 49 y 50)

9. UNDÉCIMA OPERACIÓN: IDENTIFICAR EL ATRACTOR MODIFICANDO IMÁGENES SUPUESTAMENTE INCORRECTAS

La 11ª operación le propone a un intérprete que observe una lámina con un dibujo, por ejemplo alguno de los muy conocidos de Giovanni B. Piranesi, Maurits C. Escher, Sandro del Prete, René Magritte, Marcel Duchamp, Shigeo Fukuda, Bruno Ernst, etc. La consigna será pedirle que señale qué habría que transformar para “corregir” la imagen, de modo que esta represente a un objeto o una configuración posible.

Esto replantea el tema de *si las imágenes pueden mentir*. Su desarrollo, considerado desde lo visual, converge hacia el mismo punto en el que encuentra su explicación el problema de la verdad y la falsedad en el lenguaje verbal, ya que no se trata de la divergencia semiótica entre lo visual y lo verbal, sino de la unicidad del tratamiento de la mentira. En el lenguaje verbal sólo podrá afirmarse una u otra de tales alternativas si se da por absolutamente válido, científica o dogmáticamente —y Peirce diría que en ambos casos lo sería dogmáticamente— otro discurso verbal, externo —en cuanto diferente— a

aquel acerca de cuya verdad o falsedad se debate. Con lo cual, este será verdadero si no contradice al que se ha establecido como válido y será falso en el caso contrario. La verdad o la mentira del discurso verbal no se contraponen a los modos de la existencia, sino a los modos de hablar de la existencia que se establecen como válidos para tal fin.

A las imágenes de los autores mencionados suelen llamárselas “ilusiones ópticas”, lo que no es lo mismo que considerarlos mendaces. Sin embargo, entiendo que se trata, justamente de mentiras y no de ilusiones ópticas, ya que los correspondientes dibujos han sido trazados para que se los vea tal como se los ve. En este sentido, lo que el intérprete ve son percepciones correctas de la propuesta visual que representa de modo incorrecto o mendaz al mundo.

Serían ilusiones ópticas si fueran percepciones falsas o distorsionadas de objetos o de configuraciones del mundo, y no sus representaciones. En otros términos, un arquitecto, al construir su obra, puede crear una ilusión óptica; como también es ilusión óptica el agigantado tamaño de la luna cuando se apoya sobre el horizonte. No obstante, pueden usarse imágenes como ilusiones ópticas cuando aparentan suplantar la existencia de objetos y configuraciones inexistentes, caso típico de los “trompe-l'oeil”, como la pared en la que parece abrirse una ventana hacia un determinado paisaje que resulta ser la imagen de una ventana y de un paisaje, o el muro en una calle sobre el que parece abrirse un arco que da acceso a otra parte de la ciudad, pero que resulta ser un ficticio acceso meramente visual. Pero, cuando están propuestos como representación de objetos o configuraciones, no crean una ilusión óptica sino que puede ocurrir que mientan, según ocurre en los casos en que muestran, como posibles, sobre la base de la bidimensionalidad de la imagen gráfica, formas o relaciones tridimensionalmente imposibles, al menos desde una geometría estrictamente euclidiana, capaz de dar cuenta del aprendizaje filogenético. Y ya hemos encontrado el otro discurso, el euclidiano, externo al que estamos evaluando como verdadero o falso, y que será imprescindible para determinar su mentira.

Al pedirle, por tanto, a alguien, que señale dónde habría que corregir la imagen que se le presenta a su percepción, se presupone que posee la memoria de la imagen visual correspondiente al objeto, tal como lo ha percibido con anterioridad, según el aprendizaje correspondiente. Y esta es la imagen que se pretende recuperar mediante esta operación.

10. DUODÉCIMA OPERACIÓN: DESTRUIR EL HUMOR VISUAL

En este caso se trata de imágenes que construyen humor exclusivamente visual. El humor gráfico, en sentido amplio, incluye propuestas que combinan la palabra y el dibujo y otras que sólo contienen dibujos. Aun entre las que combinan palabras y dibujos, existen casos en que el humor se construye exclusivamente con la palabra y el dibujo meramente acompaña la situación o escena en la que se dice algo humorístico; y hay otros casos en que palabra y dibujo se complementan, sin que pudiera surgir el humor con uno solo de ambos.

La 12ª operación, destinada a explorar la memoria visual del intérprete, consiste en que este señale y modifique alguna parte o partes de la imagen humorística, de modo tal que se destruya el efecto de humor que producía en su forma original. Ello indica que el intérprete —que, mediante la realización de esa operación, se transforma simultáneamente en productor de imagen— posee efectivamente la imagen que construye en sustitución de la propuesta gráfica que percibe.

El humor, gráfico o verbal o con cualquier otra semiosis con que se lo construya, requiere asociar dos isotopías que no suelen encontrarse unidas en la práctica social o, al menos, que no se conectan en el punto en que lo hace el relato verbal o la configuración gráfica. Sin embargo, ambas isotopías deben contener un punto de proximidad, que probablemente será meramente visual, pero no semántico, y el humor surge al resemantizar, homogeneizándolos, los fragmentos gráficos que compartían, en ambas isotopías, esa semejanza visual. Así, la tarea del intérprete-productor consiste en identificar ese punto y en disociar las isotopías intervinientes. En realidad, recupera, de su memoria visual, dos imágenes: las correspondientes a cada una de las isotopías que confluyen en la producción del humor.

Estoy viendo una secuencia, muy simple, de humor gráfico producida por Quino. Un hombre se acerca a la entrada del “subte” —o “metro”—, comienza a bajar las escaleras, sigue bajando escaleras, baja por escaleras derechas, baja por escaleras que doblan, baja por escaleras que conectan con otras escaleras por las que sigue bajando, hasta que, en la última imagen aparece asomado al alto balcón de un rascacielos, al que, finalmente, llegó.

La escalera es el conector de isotopías que, en este caso, son, por una parte, la que corresponde a la representación visual de la actividad de subir y, por otra parte, la que corresponde a la representación visual de la actividad de bajar, actividades a las cuales se presta de igual manera una escalera. El intérprete —yo, viendo la secuencia— tiene que disponer de la imagen del tipo de lugares a los que es posible llegar bajando y de la imagen del tipo de lu-

gares a los que es posible llegar subiendo. Ese intérprete se transforma en productor, ya que tiene que actualizar a ambas para entrar en el juego que propone Quino; el humor consiste en hacer que, mostrando a un personaje que baja constantemente, se termine mostrando a ese mismo personaje que llega adonde sólo se llega subiendo.

Es curioso observar, en este ejemplo, la semejanza con algunos de los juegos con lo bidimensional de Escher, cuando logra una caída de aguas que se vuelcan sobre el mismo nivel en que se originan, sin que nada justifique la subida que después permita el derrame de la cascada. O sea, también Quino juega con el absurdo en la representación de la tridimensionalidad, pudiendo muy bien haberse inspirado en Escher.

11. LO INCONCLUSO

Todavía algo más, sobre lo que tendré que volver. Estas 12 operaciones nos permiten, en caso de resultar realmente exitosas, inferir las imágenes que alguien almacena en su memoria visual. Pero es una inferencia que las recupera *una a una* o cada una de ellas en su aislada existencia virtual y posible. Lo que todavía no se resuelve es la manera de conocer el sistema visual de interpretación que posee ese intérprete en estudio, ni, por tanto, acceder al sistema visual de interpretación de la comunidad a la que pertenece.

Y ya aquí debo advertir que, desde mi punto de vista, considero que no existe, en rigor, dicho *sistema*, pues este término es sólo adecuado cuando se trata de entidades simbólicas cuyas reglas de interrelación identifican a cada elemento frente a los restantes, como fue el caso del sistema de la lengua, establecido por Saussure. Entre el conjunto de imágenes que un intérprete conserva disponibles en su memoria visual, no creo que se establezca un sistema, sino un conjunto de relaciones con dependencias de contigüidad y/o simultaneidad, junto con posibilidades de transformación y/o integración con otros sistemas semióticos que determinado sujeto y determinada sociedad, en determinado momento histórico, tienen disponibles. Pero ese será otro gran tema que trataré en otra oportunidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DENNETT, D. C. (1995) "Quining Qualia" en *Readings in Philosophy and Cognitive Science* de A. I. Goldman (ed.), 381-414. Cambridge: The MIT Press.
- ERNST, B. (1992) *Optical Illusions*. Colonia: Taschen.

- FARAH, M. (1995) *Visual Agnosia*. Cambridge: The MIT Press.
- GRUPO μ (1992) *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. París: Seuil.
- IDK, 2000. www.whom.co.uk/idk. Accessed 14 de enero de 2002.
- JACKENDOFF, R. (1983) *Semantics and Cognition*. Cambridge: The MIT Press.
- KLOPFER, B. y DAVIDSON, H. H. (1966) *Técnica del Rorschach*. Buenos Aires: Paidós.
- KOSSLYN, S. M. (1996) *Image and Brain. The Resolution of the Imagery Debate*. Londres: The MIT Press.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. Á. (1999) "Operaciones semióticas en el análisis de las historietas" en *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco* de O. Quezada Machiavello (ed.), 433-446. Lima: Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica.
- (2000) "The (Many) Semiotics of the Visual Image", *S. European Journal for Semiotic Studies* 12 (4), 665-695. [2001 "La(s) semiótica(s) de la imagen visual", *Cuadernos* 17, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, 295-320.]
- (2001) "Los llamados 'qualia'. Reflexiones para el análisis de las imágenes visuales no figurativas", *Artinf* 111, 48-50.
- MARR, D. (1982) *Visio*. Nueva York: Freeman & Company.
- MARTY, R. (1990) *L'Algèbre des Signes*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- PEIRCE, C. S. (1931/1965) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume IV: The Simplest Mathematics; Volume VI: Scientific Metaphysics*. Cambridge: Harvard University Press.
- WITTGENSTEIN, L. (1958) *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell Scientific.

ABSTRACT

What possibilities does a researcher have for knowing the semiotic-cognitive processes through which the interpreter interprets a given material visual image? In order to answer this question, it is basic to be able to recover the specific visual attractors available in his associative memory. This is based on a General Semiotics' hypothesis, grounded in Peircean roots, according to which the production process of meaning is symmetrical to its interpretation process, just as it is produced in a given moment, in a given social group. I propose some elemental operations to infer which mental visual images an interpreter has at his disposal and, thus, to be able to infer what he is interpreting when he interprets what we are proposing him to be interpreted.

Juan Ángel Magariños de Morentin es profesor titular de Semiótica, en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, y de Semiótica Audiovisual, en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy. Autor de varios libros, entre ellos *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica* (Buenos Aires: Edicial, 1996), y de más de 100 artículos en publicaciones nacionales e internacionales. Compilador de *Semiótica 2001*, en *Cuadernos* de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy. Noviembre, 2001. Creador y moderador de Semioticians, Lista de discusión en Semiótica Cognitiva: mailto:semioticians@yahoo.com semioticians@yahoo.com y del Manual de Estudios Semióticos, en www.archivo-semiotica.com www.archivo-semiotica.com

EL NONÁGONO SEMIÓTICO: UN ÍCONO DIAGRAMÁTICO Y TRES NIVELES DE ICONICIDAD

CLAUDIO GUERRI

De la misma manera que Peirce decía que al mostrar gráficamente las relaciones triádicas del signo se construye un *ícono diagramático*, nuestra propuesta describe y construye, a partir de las nueve categorías triádicas peirceanas, otro ícono diagramático, el *nonágono semiótico*, un *modelo operativo*¹ apto para la investigación sistemática en distintos campos del conocimiento. Si bien en este artículo el nonágono semiótico es presentado en relación con la profundización del concepto de Arquitectura y de *arquitectonicidad*, este modelo operativo ha sido contrastado en investigaciones teóricas y de mercado de distinta índole, con resultados positivos tanto para el investigador —en cuanto ha posibilitado la reestructuración de conceptos— como para el cliente, en la medida que recibe la interpretación como una matriz de relaciones y con una posición relativa en un contexto determinado.

Este trabajo se presenta como un caso de semiótica aplicada, donde, si bien se mantiene una relación de coherencia lógico-semiótica con la propuesta peirceana, no se enfatiza una exégesis puramente teórica, sino *la* posibilidad de acción de la propia teoría. Pasar de una propuesta *lógico-filosófica* a un *modelo operativo* significa tomar conciencia de un endurecimiento, de una rigidización, de lo que conceptualmente implica una semiosis infinita, pero, por otra parte, de esta manera se logra una operatividad que la propuesta filosófica no tuvo. Es preciso tener en cuenta que las categorías del nonágono